



Andreas Böhn and Kurt Möser (dir.)

Techniknostalgie und Retrotechnologie

KIT Scientific Publishing

Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds *Austerlitz* (2001)

Silke Arnold-de Simine

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: KIT Scientific Publishing
Year of publication: 2010
Published on OpenEdition Books: 13 septembre 2019
Serie: KIT Scientific Publishing
Electronic ISBN: 9791036538308



<http://books.openedition.org>

Electronic reference

ARNOLD-DE SIMINE, Silke. *Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds Austerlitz (2001)* In.: *Techniknostalgie und Retrotechnologie* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010 (Erstellungsdatum: 12 janvier 2021). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/5127>>. ISBN: 9791036538308.

Mediennostalgie als Medienkritik in W.G. Sebalds *Austerlitz* (2001)

Silke Arnold-de Simine

Sebalds Texte sind bekannt für ihren an die deutschsprachigen Erzähler des 19. Jahrhunderts angelehnten, anachronistisch anmutenden Ton, der gekennzeichnet ist durch den gemächlichen Rhythmus des Spaziergängers und Wanderers.¹ Mäandernde Sätze, eine altertümliche Diktion und mundartlich-oberdeutsche Einsprengsel erinnern an Autoren wie Keller, Stifter und Hebel, denen der Germanist Sebald denn auch mehrfach in literaturwissenschaftlichen Essays Tribut zollte.² Dieser von ihm selbst als Kunstsprache bezeichnete Stil (Zucchi 2007)³ findet sein inhaltliches Pendant in einer nostalgisch-melancholischen Faszination durch überkommene kulturelle Institutionen, wie etwa Bibliotheken, Archive und Museen, sowie veraltete Medien. Dies gilt für alle Texte Sebalds, besonders aber für *Austerlitz* (2001), der Geschichte um Jacques Austerlitz' Versuch, seine vergessene und verdrängte Kindheit und Herkunft und damit auch seine ‚wahre‘ Identität zu rekonstruieren.

Der Protagonist war als Fünfjähriger durch einen Kindertransport von Prag nach London dem Holocaust entgangen und wuchs bei einem calvinistischen Ehepaar in Wales auf, das seine Herkunft nie zur Sprache brachte. Die traumatische Trennung von den Eltern und die gefühlskalte Umgebung des calvinistischen Predigerhauses führten nicht nur zu einem völligen Vergessen der eigenen Vergangenheit, vielmehr blendet der erwachsene Austerlitz lange Zeit die gesamte Geschichte des 20. Jahrhunderts und in ihrem Zentrum den Holocaust aus. Als Architekturhistoriker erforscht er die Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, für ihn ist „die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende“ (Sebald 2001, S. 201). Indem er die Geschichte des 20. Jahrhunderts ignoriert, vermeidet er jede Konfrontation mit seinem

-
- 1 Der Erzähler und seine Protagonisten gehen zu Fuß oder benutzen öffentliche Verkehrsmittel wie Bus oder Bahn. Auto oder Flugzeug spielen hingegen keine Rolle.
 - 2 Kapitel zu diesen Autoren finden sich in seinen drei Essaysammlungen *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* und *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*.
 - 3 Allerdings stimme ich Zucchis These nicht zu, dass diese Atavismen dazu dienen, „die Erzählung mit einer Aura der Authentizität“ (Zucchi 2007, S. 168) zu umgeben. Ich werde im Folgenden argumentieren, dass sie vielmehr zur Verfremdung beitragen.

eigenen Schicksal. In seinem Verhältnis zur Vergangenheit sind ontogenetische und phylogenetische Geschichte, individuelles und kulturelles Gedächtnis nicht nur verzahnt, sondern erscheinen eigentümlich auswechselbar.

Erst mit über fünfzig Jahren kommt Austerlitz zufällig seiner jüdischen Herkunft auf die Spur und beginnt aktiv zu recherchieren, um seine frühe Kindheit, an die er keine persönliche Erinnerung hat, und damit auch das Schicksal seiner natürlichen Eltern zu ergründen, über deren Verbleib er nur Vermutungen anstellen kann, denn die Spur seiner Mutter verliert sich mit deren Transport nach Theresienstadt, die Suche nach dem Vater endet erfolglos in Paris. Ab dem Zeitpunkt, ab dem Austerlitz beschließt, sich Zugang zu dieser bislang für ihn verschütteten Geschichte zu verschaffen, gibt er den Foren und Diskursen des kulturellen Gedächtnisses den Vorzug gegenüber der Erforschung seiner persönlichen Erinnerungen. Auf der Suche nach seinen „Verabredungen“ mit der Vergangenheit (Sebald 2001, S. 363) rekonstruiert Austerlitz seine frühe Kindheit nicht mit Hilfe von Psychotherapie oder hypnotischer Regression, sondern greift auf Speichermedien zurück, die als Träger des kulturellen Gedächtnisses das individuelle Gedächtnis ergänzen und erweitern. Dafür bedient er sich der unterschiedlichsten kulturellen Institutionen (Archiv, Bibliothek, Museum) und Medien (Text, Photographie, Film).

1 Die Medialität der Erinnerung

Die zentrale Frage in *Austerlitz* ist, wie man sich eine Vergangenheit erschließen kann, die der persönlichen Erinnerung, aus welchen Gründen auch immer, unzugänglich ist. Der Text führt verschiedene Versuche vor, sich ein Bild dieser Vergangenheit zu machen: So wird ein chaotischer Trödelladen mit dem systematischen Zugriff des Ghettomuseums in Terezín kontrastiert, zufällige Entdeckungen und Treffen werden einer gezielten Recherche wie etwa im Archiv in Prag gegenübergestellt, authentische Orte (wie Breendonk oder Terezín) und Objekte werden ebenso wie Beschreibungen (H.G. Adlers Buch über das Theresienstädter Ghetto; Adler 1955) herangezogen, verschiedene visuelle Medien wie etwa Photographie und Film werden getestet; das kulturelle Gedächtnis, wie es sich in Büchern findet (so etwa in Dan Jacobsons *Heshel's Kingdom*, 1998) wird durch das kommunikative Gedächtnis ergänzt, ‚oral history‘ wird in ihrer unidirektionalen Form (Radio) und als persönliche Kommunikation (mit dem alten Kindermädchen Věra) greifbar. Die Reise in die Vergangenheit und deren temporale Dimension wird als eine Reise durch den Raum (durch Europa) inszeniert und erlebt. Diese Strategien zeigen sehr unterschiedlichen Erfolg, doch letzten Endes gelingt es Austerlitz nicht, Bestandteile des mediatisierten kulturellen Gedächtnisses in die eigene Biographie zu integrieren. Einzig das kommunikative Gedächtnis, die Erinnerungen seines Kindermädchens Věra und seine Unterhaltungen mit ihr, schei-

nen ihn seiner Kindheit und seinen Eltern näher zu bringen. Aber auch Věras Erinnerungen gewähren keinen unvermittelten Zugriff auf die Vergangenheit, sondern sind vielmehr durchdrungen von ihren eigenen Kindheitserinnerungen, die wiederum medial geprägt sind: „Seit ich nicht mehr aus dem Haus gehen kann und darum fast nichts Neues mir mehr begegnet, sagte Věra, kehren die Bilder, die uns damals so sehr erfreuten, in zunehmender Deutlichkeit, quasi als Phantasien in mir zurück. Es ist mir dabei oft, sagte Věra, als schaute ich wieder, wie als Kind in Reichenberg einmal, in ein Diorama und sähe in dem von einem seltsamen Fluidum erfüllten Kasten die mitten in der Bewegung reglos verharrenden Figuren, deren Lebensechtheit sich, unbegreiflicherweise, ihrer extremen Verkleinerung verdankt. [...] Und nun geht mit solcherlei Reminiszenzen aus meiner Kindheit die Erinnerung zusammen an unsere von der Šporkova aus gemeinsam gemachten kleinseitigen Exkursionen.“ (Sebald 2001, S. 227f.) Věras Erinnerungen sind geprägt durch das Medium des Dioramas, also einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden stimmungsvollen Simulation der Wirklichkeit. Věra ist zwar die einzige, die Austerlitz' Eltern und ihn als Kind kannte, das bedeutet jedoch nicht, dass ihre Erinnerung nicht medial überformt ist.

Die Funktionen des individuellen Gedächtnisses werden in *Austerlitz* mehrfach mit Metaphern aus der Photographie, einem weiteren aus dem 19. Jahrhundert stammenden visuellen Medium, beschrieben: So ‚entwickelt‘ Austerlitz seine Erinnerungen wie Photos und der Text schildert diesen ‚Entwicklungsprozess‘, als dessen Resultat ein ähnlich unscharfes Bild entsteht wie die photographischen Reproduktionen, die in regelmäßigen Abständen in den Text eingefügt sind. Der Erzähler nimmt in diesem ‚Entwicklungsprozess‘ die Rolle des Katalysators ein. In dem mühsamen Versuch, sich ein Bild von der Vergangenheit zu machen, erweisen sich veraltete Medien und verstaubte Bibliotheken als weitaus hilfreicher als deren zeitgemäße Varianten: So stößt Austerlitz bei seinem Aufenthalt in Terezín zufällig auf einen geschlossenen Trödeladen mit dem Namen Antikos Bazar. In den vier Schaufenstern befindet sich nur ein Bruchteil dessen, was Austerlitz als ‚Magazin‘ bezeichnet – ein Begriff, der normalerweise für die Speicherräume eines Museums steht. Und obwohl er die Willkürlichkeit der dort ‚gestrandeten‘ Objekte erkennt, reagiert Austerlitz auf die Schaufenster, als wären sie Vitrinen in einem Museum und als könnten sie miteinander in Beziehung gesetzt etwas über das Schicksal seiner Mutter im Theresienstädter Ghetto aussagen: „Als müsste aus irgendeinem von ihnen, oder aus ihrem Bezug zueinander, eine eindeutige Antwort sich ableiten lassen auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die mich bewegten.“ (Sebald 2001, S. 279) Erst danach entdeckt er zufällig das erst kürzlich eröffnete Ghettomuseum, das ihn mit seiner Informationsfülle überwältigt und doch der Mutter nicht näher bringt. Das altmodische Prager Archiv, in dem Austerlitz an die Adresse seines früheren Kindermädchens Věra verwiesen wird, scheint aus der Zeit herausgefallen zu sein und gerade deshalb führt ihn der Besuch dort auf die richtige Spur. Im Kontrast dazu gerät Austerlitz' Suche nach dem Vater in

der modernen Grande Bibliothèque in Paris, deren Architektur sich ihren Benutzern gegenüber als feindlich-abweisend zeigt, in eine Sackgasse.⁴

Im Unterschied zu modernen Geschichtsmuseen, die nicht mehr notwendig aus Sammlungen hervorgehen und die Objekte oft dazu benutzen, um ein vorgegebenes Narrativ zu illustrieren, fragt Sebald in seinen Texten – ähnlich wie die barocken Wunderkammern und Kuriositätenkabinette – vor allem nach den den Objekten selbst innewohnenden Geschichten: „Da die Dinge uns (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und *sind* – tatsächlich – das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte.“ (Sebald 2000, S. 173) Das ästhetische Verfahren, das Sebald hier beschreibt und das auch *Austerlitz* zugrunde liegt, orientiert sich an einer obsolet gewordenen Sammlungs- und Ausstellungspraxis, die nach den versteckten Korrespondenzen im scheinbar Disparaten Ausschau hält und diese disparaten Objekte in räumlicher und zeitlicher Koexistenz präsentiert. Die Dinge „suggerieren Geschichten von Gebrauchszusammenhängen und wirken dabei trotz ihrer Überfülle gerade nicht akkumulativ. Sebalds Poetik entzieht somit die Dinge des Antikos Bazars der *klassischen Episteme* (Foucault) und lässt sie auf ihren Status als barocke Kuriositäten (*curiositas*) zurückfallen“ (Finkelde 2007, S. 559).

Die Zeit wird nicht als eine lineare Konstante erlebt, sie verlangsamt sich für Austerlitz „im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge“ (Sebald 2001, S. 363). Der Text selbst basiert nicht auf einem chronologisch gedachten Narrativ, sondern – ähnlich wie in einer Sammlung – auf einer räumlichen Anordnung, die für das wie im Traum herumwandernde Erzählsubjekt unerwartete Begegnungen bereit hält, die auf unterschiedliche Zeitebenen verweisen. Raum wird auf diese Weise temporal, Zeit dagegen räumlich erfahren: So äußert Austerlitz den Wunsch, „dass die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, dass ich hinter sie zurücklaufen könne, dass dort alles so wäre wie vordem.“ (Sebald 2001, S. 148)⁵ Dies klingt zunächst nach waschechter Nostalgie, nach der Sehnsucht zurück in eine glücklichere, unschuldigere Zeit, in die Kindheit Austerlitz', vor dem Holocaust. Doch diese Kindheit kann aus dem Rückblick nur als eine zerstörte erlebt werden. Die Trauer, die aus diesen Zeilen spricht, gilt nicht nur der Verschllossenheit einer Zeit und der Irreversibilität ihrer Katastrophen, an de-

4 In der alten Bibliothèque Nationale dagegen lernt Austerlitz Marie de Verneuil kennen, mit der sich eine Liebesbeziehung anbahnt, die ihn, nach seinen eigenen Worten, aus seiner Einsamkeit hätte erlösen können.

5 Wie sehr sich die von Austerlitz geäußerte Befindlichkeit von der landläufigen Nostalgie für eine unschuldigeren Zeit unterscheidet, wird im Weiterlesen deutlich: „oder, genauer gesagt, dass sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise dass nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffnet eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.“ (Sebald 2001, S. 148)

nen wir Anteil, auf die wir jedoch keinen Einfluss mehr haben. Es gilt ihren Spuren, deren Verschwinden oder bewusste Auslöschung melancholisch stimmen, weil sie jede Idee von zivilisatorischem Fortschritt als Illusion erweisen und es gilt der Tatsache, dass die Hoffnungen der Vergangenheit durch die bereits eingetretene Zukunft unmöglich gemacht wurden: „Critical nostalgia allows the past to be retrieved differently: not as a single line leading from then to now but instead as a cluster of memories, desires, and possibilities that do not always lead in the direction of the present” (McDermott 2002, S. 405).

Daher ist die hier zum Ausdruck kommende Nostalgie keine unkritische Sehnsucht nach einer vorgeblich besseren Zeit, die aus dem Rückblick als eine ideale erlebt wird, sondern die Trauer um Menschen und deren Kultur, die Teil des eigenen Lebens hätte sein können, wenn sie nicht ausgelöscht worden wären.⁶ Die Dinge – und dazu gehören auch die Photographien – sind oft die einzigen Zeugen dieser unüberbrückbaren Kluft. Gerade das Unscheinbare und Randständige hat die Fähigkeit, den Verlust und den Schmerz darüber anschaulich zu machen und für eine Vergangenheit einzustehen, die gewaltsam abgebrochen wurde (vgl. Spitzer 1999).

Die Porzellanfigur des Reiters etwa, der im Galopp ein junges, verzweifelter Mädchen zu sich aufs Pferd zieht, die Austerlitz im Schaufenster des Antikos Bazar entdeckt (Abb. 1), ist nicht nur eine mimetische Darstellung des ephemeren Augenblicks der Rettung. Als Gegenstand, der die mit den Menschen vernichtete Kultur der assimilierten osteuropäischen Juden evoziert, rettet er diese vor dem vollständigen Verschwinden. Gleichzeitig hält die Porzellanfigur einen Moment fest, dessen Zukunft noch nicht vorgegeben ist, in dem sich das Schicksal der Figuren noch nicht entschieden hat. Die Trauer gilt dem, was hätte sein können und nicht dem, was war: „So zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, die in dem Basar von Terezín gestrandeten Zierstücke, Gerätschaften und Andenken, die aufgrund unerforschter Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozeß der Zerstörung überdauert hatten, so dass ich nun zwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte.“ (Sebald 2001, S. 281) Betrauert wird hier die Vorstellung einer Zukunft, die hätte eintreten können.

6 Svetlana Boym spricht von „critical nostalgia” und differenziert zwischen „reflective” und „restorative nostalgia”: „Restorative nostalgia puts emphasis on *nostos* and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance [...] Restorative nostalgia manifests itself in total reconstruction of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time.” Boym 2001, S. 41.

Abbildung 1: Porzellanreiter im Schaufenster des Antikos Bazar



Die Trauer um den Verlust der Vergangenheit, nicht durch das Sterben, sondern durch die Auslöschung der Menschen und ihrer Kultur, findet Ausdruck in einer Ansammlung von Dingen, die als einzige Überreste aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinüberreichen. Ihre Aufzählung hat Beschwörungscharakter, denn an ihnen hat vergangenes Leben seine Spuren hinterlassen, und es ist gerade die Zufälligkeit ihres ‚Überlebens‘ und ihrer Zusammenstellung, das sie für die Nachgeborenen interessant macht. Austerlitz erkennt diesen in der Gegenwart angeschwemmten ‚Trödel‘ als bedeutungsträchtige Objekte, deren absichtslose Zusammenstellung nicht nur etwas über die Vergangenheit verrät, sondern wie ein Orakel auch auf die Zukunft verweist. Doch die Tatsache, dass Austerlitz nicht versteht, was diese Objekte bedeuten, sie nicht ‚lesen‘ kann, verweist auf den Abbruch dieser einst lebendigen Kulturtradition: „Was bedeutet das Festtagstischtuch aus weißer Spitze, das über der Rückenlehne der Ottomane hing, der Wohnzimmersessel mit seinem verblassten Brokatbezug? Welches Geheimnis bargen die drei verschieden großen Messingmörser, die etwas von einem Orakelspruch hatten, die kristallinen Schalen, Keramikvasen und irdenen Krüge, das blecherne Reklameschild, das die Aufschrift *Theresienstädter Wasser* trug, das Seemuschelkästchen, die Miniaturdrehorgel, die kugelförmigen Briefbeschwerer, in deren Glassphären wunderbare Meeresblüten schwebten, das Schiffsmodell, eine Art Korvette unter geblähten Segeln, der Trachtenkittel aus einem leichten, hellleinenen Sommerstoff, die Hirschhornknöpfe, die überdimensionale russische Offiziersmütze und die dazugehörige olivgrüne Uniformjacke mit den goldenen Schulterstücken, die Angelrute, die Jagdtasche, der japanische Fächer, die rund um einen Lampenschirm mit feinen Pinselstrichen gemalte endlose Landschaft an einem sei es durch Böhmen, sei es durch Brasilien still dahinziehenden Strom? Und dann war da in einer schuh-

schachtelgroßen Vitrine auf einem Aststummel hockend dieses ausgestopfte, stellenweise schon vom Mottenfraß verunstaltete Eichhörnchen, das sein gläsernes Knopfauge unerbittlich auf mich gerichtet hielt.“ (Sebald 2001, S. 279f.)⁷

Während die Gegenstände im Antikos Bazar Austerlitz gleichzeitig bedeutungsträchtig und geheimnisvoll erscheinen, sich ihm aber nicht erschließen, zeichnen die Objekte im Ghetto-Museum ein so detailreiches Bild, dass es Austerlitz' Fassungsvermögen übersteigt: „Ich sah Gepäckstücke, mit denen die Internierten aus Prag und aus Pilsen, Würzburg und Wien, Kufstein und Karlsberg und zahllosen anderen Orten nach Terezín gekommen waren, Gegenstände wie Handtaschen, Gürtelschnallen, Kleiderbürsten und Käämme, die sie gefertigt hatten in den verschiedenen Manufakturen, *genauestens* ausgearbeitete Produktionspläne und Pläne zur landwirtschaftlichen Nutzung der Grünareale in den Wallgräben und draußen auf dem Glacis, wo in *akkurat* voneinander getrennten Parzellen Hafer und Hanf angebaut werden sollten und Hopfen und Kürbisse und Mais. Bilanzblätter sah ich, Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nur denkbaren Art und endlose Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, dass nichts unter ihrer Aufsicht verloren ging.“ (Sebald 2001, S. 283f., meine Hervorhebungen)

Die an keiner Stelle explizit werdende Kritik am Museum spricht sich aus in einem unterschwelligen Unbehagen gegenüber einer buchhalterischen Aufzählung der Verbrechen, die an den peniblen und akkuraten nationalsozialistischen Verwaltungsapparat gemahnt, den das Museum hier gewissermaßen reproduziert. Das Museum steht für die klassische Episteme, die Ordnungsschemata der 17. und 18. Jahrhunderts, der Trödelladen dagegen beruht auf anachronistisch anmutenden Analogie-Konzepten. Dem Trödel fehlt der Kontext, der ihn lesbar machen würde, es wird aber auch darauf verzichtet, ihn in ein universales Konzept einzuordnen. Die scheinbar willkürliche Ansammlung gestrandeter Objekte im Trödelladen wirkt human, weil sie auf die Leerstellen in der Überlieferung, auf den Verlust der Erfahrung und auf die Toten verweist, ohne diese auf ihren Opferstatus zu reduzieren. Der Trödelladen steht in der Nachfolge des anachronistisch gewordenen Kuriositätenkabinetts. Im Unterschied zum didaktisch orientierten Museum inspiriert er die Phantasie und löst unwillkürliche Assoziationen aus: „The experience in these places is not of history, ordered and systematic, but of memory, provocative and strange.“ (Smith 1998, o.S.) Deshalb erscheint der Trödelladen dem historischen Museum überlegen: Die Gegenstände im Museum sind Indikatoren einer vergangenen Zeit, der Trödel dagegen steht für den ewig sich wiederholenden Augenblick, in dem etwas verloren geht und gleichzeitig gerettet wird.

7 Während es Austerlitz nicht gelingt, sich aus diesen Überresten einen Zugang zur Vergangenheit zu verschaffen, wissen wir über den Entstehungshintergrund von Sebalds Texten, dass der Autor die von ihm in Bibliotheken, Archiven und Trödeläden gefundenen Spuren der Vergangenheit auf der Grundlage historischer Zusammenhänge, aber auch assoziativer und imaginativer Verknüpfungen für seine literarischen Texte zu Geschichten verwoben hat.

2 Erinnerungsmedien – Medien der Erinnerung

Austerlitz bevorzugt für seine Recherchen nicht nur museal anmutende kulturelle Institutionen, wie etwa das Prager Archiv, sondern auch altmodische Medien. Obwohl seine Nachforschungen in den Jahren 1993 – 1997 angesiedelt sind, spielen digitale Medien und das sich in diesen Jahren für den allgemeinen Gebrauch etablierende Internet überhaupt keine Rolle.⁸ Vielmehr wird auch hier systematisch auf Medien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zurückgegriffen.⁹ Die an den Anfang von *Austerlitz* montierten Augenpaare erscheinen wie Photographien, eines davon ist jedoch die Reproduktion eines Ausschnitts von einem Selbstporträt des Photorealisten Jan Peter Tripp, das durch die mangelhafte Reproduktionsqualität nicht von den eigentlichen Photos zu unterscheiden ist (Abb. 2).

Abbildung 2: Augenpaare



- 8 Die erste Volltext-Suchmaschine für das Internet war WebCrawler (1994). Vor WebCrawler wurden nur Webpagetitel durchsucht. Doch es war Lycos, 1993 als Universitätprojekt gegründet, das als erste Suchmaschine kommerziellen Erfolg hatte. Während der späten 1990er wurden sowohl Webdirectories als auch Internetsuchmaschinen populär.
- 9 Während eine englische Fernsehdokumentation zu den Kindertransporten und die darin vorgestellte Lebensgeschichte Susie Bechhöfers dem Autor Sebald wichtige Anregungen für die Figur von Austerlitz lieferten, ist es im Text eine zufällig in einem Antiquariat mit angehörte Radiosendung, durch die der Protagonist auf die sogenannten ‚Kinder‘ aufmerksam wird. Sebald selbst hat handschriftlich geschrieben, nie mit dem Computer gearbeitet, keine Emails geschrieben. Die Korrespondenz mit seiner Übersetzerin Anthea Bell wurde in Briefen geführt (vgl. ihr Interview mit Geoff Dyer, Independent on Sunday, http://readers.penguin.co.uk/nf/shared/WebDisplay/0,,213477_1_10,00.html).

Sebald leitet dieses Verfahren der Spiegelung und Verdoppelung von Photographien aus einem visuellen Initiationserlebnis in der Kindheit ab: „For me it has an effect that is familiar from my childhood: there were these ‚View-Masters‘ into which you could look. You had the feeling that with the body you are still in your normal bourgeois reality. With the eyes, however, you are already in an entirely different place: in Rio de Janeiro or at the passion plays in Oberammergau or whatever else could be seen at that moment. I always have the feeling with photographs that they exert a pull on the viewer and in this entirely amazing (ungeheuer) manner draw him out, so to speak, from the real world into an unreal world; that is, a world of which one doesn’t exactly know how it is constituted but of which one senses that it is there.” (Scholz 2000, o.S.; vgl. Scholz 2007, S. 105)

Der sogenannte *View-Master*, von dem Sebald hier spricht, ist ein handgehaltenes Betrachtungsgerät für stereoskopische Bilder, die auf einer runden Pappscheibe aufgereiht sind. Dieses bereits im 19. Jahrhundert entwickelte Verfahren basiert auf dem Prinzip, dass zwei leicht voneinander abweichende Photographien im Blick des Betrachters übereinandergeblendet werden und so einen 3D-Effekt erzeugen. Der *View-Master* hat zwei Gucklöcher mit kleinen Linsen und wird direkt vor die Augen gehalten, was eine große Nähe zwischen Gerät, Bild und Betrachter bewirkt. Ein Hebel ermöglicht das Weiterschalten zum nächsten Bild auf der Scheibe. Diese Form der Bedienung erhöht die taktile Qualität und die Intimität des Seherlebnisses.

Das Medium erzeugt beim Betrachter den Eindruck von räumlicher Tiefe und daher das Gefühl, den Bildraum betreten zu können. Daher zeigen die Scheiben oft Bilder von touristischen Zielen, als Ersatz für die in unerreichbarer Ferne liegenden Orte. Das Neue war die körperliche Unmittelbarkeit, die dieses Medium hervorbrachte, eine körperliche Form des Sehens: „The perception of the stereographic image was thus described as a kind of physical mimicry in which the eyes triggered the body and a set of actual moves were performed. [...] There was no surface in the stereograph; surface yielded to spatial depth and to an experience of physical presence within the fictional space of the representation“ (Nead 2007, S. 180).

Der *View-Master* wurde 1939 als eine Alternative zu gewöhnlichen Postkarten auf den Markt gebracht und seit den 1950er Jahren, wie so viele anachronistisch gewordene Technologien, vor allem als Kinderspielzeug vermarktet. Als Sebald mit dem *View-Master* experimentiert, ist das Kino längst zum visuellen Massenmedium avanciert und das Stereoskop nur noch eine altmodische Technologie, die lediglich Kinder verzaubert. Die Bilder fördern hier nicht so sehr die Illusion, ‚wirklich dort gewesen zu sein‘, sondern eine Art dritten Raum, dessen Unwirklichkeit seinen eigentlichen Reiz ausmacht. Denn die Bilder des *View-Masters* sind von einer unübersehbaren Künstlichkeit, die ein Kennzeichen des altmodischen Mediums ist. Diese Künstlichkeit wird zum Eigenwert, indem die Bilder nicht einfach einen ungebrochenen Blick auf die Welt erlauben, vielmehr schieben sich das Medium selbst und seine spezifische Weltwahrnehmung in den Vordergrund des ästhetischen Erlebnisses. Sebalds

Kindheitsreminiszenz konzentriert sich nicht so sehr auf die Orte, die er mit Hilfe des Stereoskops sehen konnte, sondern auf die Art und Weise der Wahrnehmung, die durch den Apparat vorgegeben ist. Die hier zum Ausdruck kommende Nostalgie bezieht sich nicht auf den ‚unschuldigen‘ und ‚unmittelbaren‘ kindlichen Blick, sondern auf die magische Qualität einer schon damals als veraltet geltenden Technik.

3 Das ‚haunted‘ Medium

Auch was die Abbildungen im Text betrifft, so werden diese nicht nur unterschiedslos in Schwarz-Weiß reproduziert – selbst den vorgeblich in der Erzählgegenwart geschossenen Photos werden keine farblichen Qualitäten zugesprochen.¹⁰ Sebald hat zudem im Druckprozess bewusst auf technisch minderwertigen Reproduktionen von auffallender Unschärfe bestanden, die sich – im wörtlichen Sinne – in der Grauzone zwischen Fakt und Fiktion bewegen. Gleichzeitig gibt diese Unschärfe den Photographien eine geisterhafte Qualität, die an die Pioniertage der Photographie erinnert. „Die ersten Photographien zeigten oft Phantome, Menschen, die aufgrund der langen Belichtungszeiten nur als durchsichtige Schemen und schattenartige Gestalten durch das Bild geisterten.“ (Stiegler 2006, S. 167) In seinem Aufsatz *Campo Santo* spricht Sebald von dieser geisterhaften Qualität der (Schwarz-Weiß-) Photographie: Dort heißt es, die Photographie sei nichts anderes als „die Materialisierung gespenstischer Erscheinungen vermittelt einer sehr fragwürdigen Zauberkunst“ (Sebald 2003, S. 128).

Die Photographie als ‚Medium‘ in mehr als nur einem Sinne führt zurück in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Der Glaube, mit dem neuen optischen Verfahren endlich den Beweis für bislang unsichtbare Phänomene wie etwa Geistererscheinungen erbringen zu können, führte zu einer Reihe von mechanisch-chemischen Manipulationen in photographischen Abbildungsprozessen, die man als erste Bildbearbeitungstechniken bezeichnen könnte und die oft in gezielt betrügerischer Absicht vorgenommen wurden. In der Geisterphotographie wird die Tatsache, dass die Photographie räumliche Anwesenheit bei zeitlicher Abwesenheit suggeriert, sozusagen beim Wort genommen.

Die ersten Geisterphotographien wurden durch William H. Mumler angefertigt, der mit seinen Aufnahmen eine Ikonographie der Geisterphotographie etablierte (Abb 3). Bei diesen Geisterphotographien handelt es sich um das Erscheinen von Lichtphänomenen oder Schatten menschlicher Gestalten auf Porträtaufnahmen oder auf Photos,

10 „I don’t mistrust color in principle. It’s just the case that it is easier to approach black and white photographs. Color photographs, if they are not done well, often tend to have the mark of the common, which is something that’s almost never the case with reproductions in black and white. To me the discrete character of black and white has always been particularly attractive. Technical details are things that I’ve never seriously thought about.” Scholz 2007, S. 104f.

die während spiritistischer Sitzungen aufgenommen wurden. Die Photos entstanden meist durch Doppelbelichtungen, indem bereits existierende Photos nochmals abphotographiert wurden und dieselbe Platte dann für eine Porträtaufnahme verwendet wurde (Gunning 1995, S. 65). Der im Jahr 1875 wegen Betruges gerichtlich verurteilte französische Photograph Jean Buguet versprach seinen Kunden, ihnen Aufnahmen anfertigen zu können, die sie mit verstorbenen Angehörigen zeigen. (Fischer 1997, S. 89f.) Diese Geister waren für die Porträtierten und oft auch für den Photographen nicht wahrnehmbar, nur die sensiblere Kamera konnte deren Anwesenheit in einer Form aufzeichnen, die sie für alle sichtbar machte.

Abbildung 3: Geisterphotographien¹¹



¹¹ Quelle: Krauss 1992, S. 13.

Echos dieses Verfahrens finden sich auch in den Photos, die in Sebalds Texte eingefügt sind. Im Photo des Trödeladenschaukensters erscheinen die dort ausgestellten Gegenstände solider als Austerlitz, der sich, dem Text zufolge, gleich einer flüchtigen Geisterscheinung als Photograph in der Schaukensterscheibe gespiegelt zwischen ihnen verfängt. In einer Umkehrung der Verhältnisse geht der lebende Austerlitz wie ein Gespenst zwischen den Gegenständen der Vergangenheit um. Gleichzeitig ist diese Spiegelung ein Vexierbild, da der Leser davon ausgeht, dass der Autor und nicht der fiktive Austerlitz dieses Photo aufgenommen hat und es daher Sebald selbst ist, der in der Scheibe reflektiert wird. In einer weiteren ‚Doppelbelichtung‘ hat sich das Autor-Subjekt mit seinem Protagonisten überlagert. Doch der Referent des visuellen Zeichens bleibt in dieser unscharfen Reproduktion ungreifbar und entzieht sich dem Betrachter.

Neben den Photographien ist auch der Film ein ‚haunted medium‘, das im Text eine wichtige Rolle spielt. Austerlitz’ Recherchen nach einem Bild seiner Mutter, das er in seinem eigenen Gedächtnis nicht mehr finden kann, führen ihn zu dem Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944),¹² in dem die SS eine grotesk-verharmloste Version des Ghettolebens festhielt, die anlässlich eines Besuchs des Internationalen Roten Kreuzes am 23. Juni 1944 installiert worden war. Auch hier wird das Nachfolgemedium Film auf die Technik der Photographie zurückgeführt, indem Austerlitz die laufenden Bilder, die seine Wahrnehmung zu überwältigen drohen, auf Standbilder reduziert, in denen er jedoch nur Chimären seiner Mutter findet (Abb. 4).¹³ Zudem verlangsamt er den vierzehnminütigen Ausschnitt des Films, den er über das Imperial War Museum ausfindig machen konnte, auf eine Stunde und versucht ihn gleichsam in seinem eigenen Tempo wie ein Buch zu lesen.

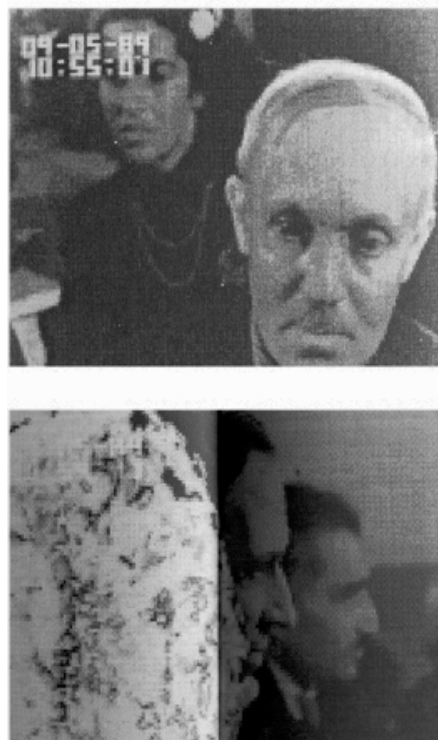
In der Verfremdung durch die Zeitlupenkopie wird offensichtlich, was der Film zu vertuschen sucht: Die zynische Polka klingt wie ein Begräbnismarsch und die Menschen des Ghettos erscheinen als Geister: „Ihr Gehen glich nun einem Schweben, als berührten die Füße den Boden nicht mehr. Die Körperformen waren unscharf geworden und hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an ihren Rändern aufgelöst, ähnlich wie die Umrisse der menschlichen Hand in den von Louis Dragnet in Paris um die Jahrhundertwende gemachten Fluidalaufnahmen und Elektrographien.“ (Sebald 2001, S. 348f.)

12 Der Film ist auch unter dem zynischen Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bekannt. Für mehr Informationen über diesen Film vgl. Margry 1996.

13 Es ist auf einer Schwarz-Weiß-Photographie aus dem Prager Theaterarchiv, auf der das alte Kindermädchen Věra unzweifelhaft seine Mutter Agáta erkennen will. Durch Věra erfährt Austerlitz die Vorgeschichte, doch wie verlässlich sind Věras Erinnerungen? Věra war nicht im Lager und ihr Bericht endet mit dem Eintritt der Mutter in die Prager Sammelstelle. Weder Adlers Buch über Theresienstadt noch das Museum in Terezín geben befriedigenden Aufschluss über ihr Leben im Ghetto.

In einer Verkehrung zur manipulativen Geisterphotographie entlarven die Stills die Fähigkeit des Mediums Film, die menschliche Wahrnehmung gleich mehrfach zu überlisten. Die nun sichtbaren schadhaften Stellen des Filmstreifens (Abb. 5) legen nicht nur die materielle Grundlage des Mediums Film offen, sondern vermitteln zudem den Eindruck, dass der Film die Bewohner nicht so sehr abbildet als vielmehr auslöscht. Diese Auslöschung verweist nicht allein auf den ihnen bevorstehenden Tod, sondern auch auf den Versuch der Nationalsozialisten, jede Spur ihrer Existenz sowie des ihnen angetanen Verbrechens zu vernichten.

Abbildung 4 und 5: Stills aus dem NS-Propagandafilm *Theresienstadt*



Die Toten kehren wieder, nicht in den wohlausgeleuchteten modernen Museen und gestochen scharfen Reproduktionen, sondern im schummrigen Hell-Dunkel alter Photographien (vgl. Barthes 1985, S. 23f.). Ihre Erscheinungsweise mit verwischten Gesichtern und flackernden Rändern gleicht, Sebald zufolge, den „Gesichter[n] der Schauspieler in einem alten Film“ (Sebald 2003, S. 34).¹⁴ Diese Geister erscheinen demnach „vorzugsweise dann, wenn die Technik so weit entwickelt ist, sie wahrnehmen und aufzeichnen zu können, und sie verschwindet, sobald die technischen Möglichkeiten der Medien weitgehend ausgeschöpft sind“ (Stiegler 2001, S. 125).

¹⁴ Dazu passt auch, dass der Filmvorführer in Bala, in dessen Kino der junge Austerlitz Wochen schauen sah, der Sohn des Geistersehers Evan war. Sebald 2001, S. 84.

Das Misstrauen gegenüber den modernen Medien speist sich auch aus deren Streben nach Unsichtbarkeit, aus der Illusion der Macht, die sie über die Vergangenheit zu haben meinen. Demgegenüber dienen die veralteten Medien in *Austerlitz* nicht dazu, sich durch deren Teilhabe einen möglichst ungebrochenen Zugang zur Vergangenheit zu verschaffen oder die Illusion aufrechtzuerhalten, dass sie Dokumente des Realen und unproblematische Repräsentationen einer vergangenen Wirklichkeit seien, sondern verweisen – ganz im Gegenteil – auf die Mediatisierung der Vergangenheit. Das Medium verschwindet nicht aus der Wahrnehmung, sondern es macht vielmehr auf sich aufmerksam. Aus diesem Grund sind es für Sebald gerade die veralteten Medien, die einen höheren Grad an Selbstreflexivität zu garantieren scheinen. Sebald benutzt deren frühere technologische Stufen zur Verfremdung der Medien und damit auch zur Verfremdung dessen, was sie vermitteln. Diesen Effekt hat auch die Kunstsprache, die er benutzt. In einem Interview mit Michael Silverblatt erklärt Sebald: „The old-fashionedness of the diction or of the narrative tone is therefore nothing to do with nostalgia for a better age that’s gone past but is simply something that, as it were, heightens the awareness of that which we have managed to engineer in this century“ (Silverblatt 2007, S. 91).

Sebald zitiert Barthes (zustimmend), die Photographien seien „Relikte des fortwährend absterbenden Lebens. Was die Kunst von solchem Leichengeschäft unterscheidet, ist, dass die Todesnähe des Lebens ihr Thema ist und nicht ihre Sucht. Der Auslöschung der sichtbaren Welt in endlosen Serien der Reproduktion begegnet sie mit den Mitteln der Dekonstruktion der Erscheinungsformen.“ (Sebald 2000, S. 178) In dieser Form der kritischen Nostalgie wird die Kluft, die uns unwiderruflich von der Vergangenheit trennt, nicht vertuscht oder mittels eines kohärenten Narrativs, das der Protagonist anstrebt, überbrückt, sondern schmerzhaft bewusst gehalten: „Rather than attempting to restore the past, critical or reflective nostalgia uses the past to unsettle the present [... and to] disrupt seamless chronologies of past and present, as what should be far away becomes disconcertingly close. The consequence of this loss of perspective, perversely, is not to give the illusion of more immediate access to the past but rather to render it all the more irretrievable“ (McDermott 2002, S. 403).

Im Zentrum von *Austerlitz* steht die traumatische Erfahrung der Auslöschung, des unvermittelten Bruchs und der Entfremdung. Auf der Grundlage dieser Erfahrung entsteht die Sehnsucht nach etwas, was nur als Verlorenes erlebt werden kann. Am Ende steht der Verzicht auf die Illusion einer möglichen Rückkehr, die immer auch als Heimkehr in eine Gemeinschaft (wie etwa die der Familie) vorgestellt wird, und die schmerzliche Einsicht in die Notwendigkeit dieses Verzichts, der betrauert wird. Der hier dargestellte Weg der kritischen und reflektierenden Nostalgie mündet für Protagonist und Erzähler in Vereinzelung und Melancholie.

Literatur

- Adler H. G. (1955): Theresienstadt. 1941 – 1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie. Tübingen.
- Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Laube. Frankfurt a. M.
- Boym, Svetlana (2001): The Future of Nostalgia. New York.
- Finkelde, Dominik (2007): Wunderkammer und Apokalypse: Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne. In: German Life and Letters 60/4, S. 554-568.
- Fischer Andreas (1997): Bildteil ‚Okulte‘ Fotografie. In: Andreas Fischer; Veit Loers: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren. Ostfildern-Ruit, S. 27-103.
- Gunning, Tom (1995): Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny. In: Patrice Petro (Hg.): Fugitive Images. From Photography to Video. Bloomington/Indianapolis, S. 42-71.
- Krauss, Rolf H. (1992): Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss. Marburg.
- Margry, Karel (1996): Das Konzentrationslager als Idylle: ‚Theresienstadt‘ – ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. In: Fritz Bauer Institut (Hg.): Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a. M., S. 319-352.
- McDermott, Sinead (2002): Memory, Nostalgia, and Gender in A Thousand Acres. In: Signs: Journal of Women in Culture and Society 28/1, S. 389-407.
- Nead, Lynda (2007): The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film, c. 1900. New Haven/London.
- Sebald, W.G.(2000): Wie Tag und Nacht: Über die Bilder Jan Peter Tripps. In: Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere, Frankfurt a. M., S. 169-188.
- Sebald, W.G. (2001): Austerlitz. München/Wien.
- Sebald, W.G. (2003): Campo Santo. In: Sven Meyer (Hg.): Campo Santo. München/Wien, S. 19-38.
- Scholz, Christian (2000): ‚Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument‘. In: Neue Züricher Zeitung, Interview vom 14.11.1997, o.S.
- Scholz, Christian (2007): ‘But the Written Word is Not a True Document’: A Conversation with W.G. Sebald on Literature and Photography. Übers. v. Markus Zisselsberger. In: Lise Patt (Hg.): Searching for Sebald. Photography after Sebald. Los Angeles, S. 104-109
- Silverblatt, Michael (2007): A Poem of an Invisible Subject: Interview with W.G. Sebald. In: Lynne Sharon Schwartz (Hg.): The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald. New York et al., S. 77-91.
- Smith, Charles Saumarez (1998): Museum as Memory Bank. In: Prospect 32, online unter: <http://www.prospectmagazine.co.uk/1998/07/museumasmemorybank/>
- Spitzer, Leo (1999): Hotel Bolivia: The Culture of Memory in a Refuge from Nazism. New York.
- Stiegler, Bernd (2001): Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München.
- Stiegler, Bernd (2006): Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M.
- Zucchi, Matthias (2007): Zur Kunstsprache W.G. Sebalds. In: Sigrud Martin; Ingo Wintermeyer (Hg.): Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds. Würzburg, S. 163-181.